

Title	Notes sur les sourires proustiens
Sub Title	
Author	鈴木, 順二(Suzuki, Junji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1982
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.44, (1982. 12) ,p.122(173)- 136(159)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	白井浩司教授記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00440001-0136

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Notes sur les sourires proustiens

Junji Suzuki

Le sourire dans *A la recherche du temps perdu* a déjà attiré l'attention de quelques chercheurs⁽¹⁾. En effet, dans les salons mondains, le sourire est un des signes majeurs. Par exemple, relatant une matinée chez Mme de Villeparisis, le narrateur évoque les sourires des personnages aristocratiques et bourgeois environ 35 fois en 110 pages et pour une soirée à la Raspelière chez les Verdurin à peu près 40 fois en 100 pages. Cependant notre intérêt présent ne porte pas sur les sourires des êtres humains, mais sur ceux des êtres non humains, à savoir les objets d'art, les plantes ou le soleil.

Déjà au temps de *Jean Santeuil*, Proust aimait personnifier des objets pour les faire sourire. Il n'en a pas abusé pourtant. Par sa valeur bénéfique, le sourire y est présenté seulement pour ce qui plaisait au héros : épine rose, phrase musicale, lumière du soleil. Dans la *Recherche* également, les sourires appartenant à des objets sont rares ; on en compte une vingtaine seulement⁽²⁾. Ce petit nombre n'est pas à négliger. Sourires de la petite phrase musicale de Vinteuil, sourire du soleil réfléchissant à la mare de Montjouvain, sourire du couchant au-dessus des clochers de Martinville... Ces sourires qui, plus d'une fois, exaltent le narrateur ne sont-ils que le résultat d'une simple personnification ? Des études déjà existantes sur les sourires proustiens n'élucident pas tout à fait leurs secrets. Nous cherchons, à notre manière, à déchiffrer leur signification dans l'ensemble du roman.

Caractères généraux des sourires

Nous commençons par déceler les caractères généraux des sourires appartenant à des êtres non humains.

Notons d'abord que ces sourires se rapportent souvent à la lumière du soleil, soleil levant en particulier. «Le sourire pour Proust, écrit M. Theubet, est d'essence solaire»⁽³⁾. Nous en verrons plus tard la raison que la chercheuse n'a pas traitée.

Remarquons ensuite que la plupart de ces sourires proviennent de la nature (soleil et plantes) ainsi que de l'œuvre d'art (petite phrase de Vinteuil et ogive d'un hôtel). De plus, quelques uns d'entre eux sont évoqués au moment où le narrateur éprouve des «impressions»⁽⁴⁾, «instants profonds» selon J.-Y. Tadié⁽⁵⁾. On sait que cette expérience procure au narrateur le même «plaisir particulier»⁽⁶⁾ que la «réminiscence» éveillée par la Petite Madeleine ou, à la fin de l'œuvre, par les pavés inégaux. Cela nous suggère que ces sourires ne dépendent pas seulement d'une figure de style, mais aussi d'une autre intention de l'écrivain cherchant à associer ces sourires à l'éveil de l'inspiration romanesque.

On peut également remarquer que ces sourires viennent des hauteurs. Sans parler de la lumière solaire, les plantes et l'ogive sourient au narrateur d'en haut.

Il est à remarquer enfin que ces sourires se relieut souvent au moment où éclosent les fleurs⁽⁷⁾. Non seulement les plantes souriantes en fleurs—ce qui est commun à *Jean Santeuil*⁽⁸⁾—mais encore le sourire solaire a ce pouvoir de fleurir :

[...] mais derrière lesquels [petits vitraux de l'église Saint-Hilaire de Combray] on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un *sourire momentané de soleil* ; [...], il me consolait que la terre fût encore nue et noire, *en faisant épanouir* [...] ce tapis éblouissant et doré de *myosotis* en verre. (*Sw.*, I, p. 60)

Les verbes «s'entr'ouvrir», «laisser voir», «laisser échapper», «trahir» et «découvrir» disposés lors du développement de ces sourires⁽⁹⁾ consolident d'une manière spatiale cette qualité d'ouverture

symptomatique. D'ailleurs, «sourire» et «s'ouvrir» ont une valeur phonique comparable.

Nous avons indiqué plus haut le rapport intime entre le sourire et le soleil levant. C'est que, chez Proust, les premiers rayons du soleil qui paraissent insinuer une essence heureuse évoquent justement les sourires épanouissants. Le passage suivant nous le montre clairement :

Et ce matin-là, [...], voyant le beau temps *sourire* aux coins des rideaux fermés comme aux soins d'une bouche close qui *laisse échapper le secret de son bonheur*, j'avais senti que ces feuilles jaunes, je pourrais les regarder traversées par la lumière, dans leur suprême beauté ; [...]. (*Sw.*, I, p. 422)

Nous pouvons donc résumer l'essence de ces sourires par un mouvement inaugural d'épanouissement.

J.-P. Richard cite comme «toutes les qualités constituantes du sourire : profondeur rapprochée, intimité ouverte, suspens d'une immobilité focale et comblée⁽¹⁰⁾». Les deux premières rejoignent nos remarques développées jusqu'ici : tendance à venir du fond spatial et épanouissement.

Or ces deux qualités fondamentales du sourire nous rappellent deux mouvements de première importance indiqués par A. Ushiba : l'émergence et l'épanouissement sont, d'après ses recherches, successivement reconnus lorsque le narrateur s'approche du monde de l'art, comme dans la salle de théâtre, la petite phrase de la sonate de Vinteuil et la réminiscence⁽¹¹⁾. Encore une fois, bien qu'indirectement, la relation étroite entre l'apparition du sourire et le monde de l'art en devenir est ainsi suggérée.

Sourire et impression

Nous voyons maintenant le narrateur reconnaître, sur le chemin de l'art, à la fois le mouvement d'épanouissement et le sourire. C'est ce qui se produit dans les instants profonds. La citation suivante montre que le mouvement d'épanouissement est essentiel à

ces instants. Le narrateur qui, au cours de ses promenades du côté de Guermantes, s'arrêtait tout d'un coup en éprouvant un plaisir particulier procuré par la vue d'un toit, d'un reflet de soleil sur une pierre, raconte la situation de ses mystérieuses expériences :

[...]; je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, *prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle.* (Sw., I, pp. 178-179)

On sait qu'une telle expérience finit par inciter le narrateur à une activité artistique : l'écriture. C'est ce que nous révèle l'histoire des clochers de Martinville. Le passage suivant nous présente le moment culminant de cet épisode. Ici encore, le mouvement d'épaississement est fondamental :

Bientôt leurs lignes [des clochers] et leurs surfaces ensoleillées, *comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut*, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, [...]. (Sw., I, pp. 180-181)

Dans ces deux cas, le narrateur voit s'entrouvrir «le couvercle» ou «l'écorce» et, par chance devant les clochers ensoleillés, apparaît ce qui est jusqu'alors caché. La situation est parallèle à celle d'un passage précité concernant «le beau temps *sour[it]* aux coins des rideaux fermés comme aux coins d'une bouche close qui laisse échapper le secret de son bonheur» (Sw., I, p. 422). Par rapport au premier cas, celui des clochers est beaucoup plus avantageux car le narrateur surprend ce qui lui est apparu. Par ailleurs ce cas-ci est fourni d'une condition favorable à la formation du sourire : l'ensoleillement. En effet, dans la composition littéraire qui suit la description citée, le soleil qui illuminait alors les clochers est censé «sourire» sur leurs pentes :

[...], et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et *sourire.* (Sw., I, p. 181)

Voyons aussi l'événement à la mare de Montjouvain. C'est lorsque «*le soleil venait de reparaître*, et ses dorures lavées par l'averse *reluisaient à neuf* dans le ciel» :

Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle *sourire* répondre au *sourire* du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : «Zut, zut, zut, zut.» (*Sw.*, I, p. 155)

Le monde de l'art s'approche du narrateur avec l'ouverture céleste indiquée ici par la réapparition du soleil derrière les nuages entrouverts.

Nous pouvons donc dire que le sourire des instants profonds n'a pas seulement pour fonction d'embellir la phrase poétique, mais que c'est encore une image concrète de l'ouverture, de la «découverte» plutôt, par laquelle le narrateur peut saisir l'essence heureuse. D'après ce que nous allons voir, nous affirmons même que c'est un «appel» de la part de la nature. La prise de l'appel par le narrateur atteint dans le meilleur des cas à une création artistique comme pour les clochers de Martinville.

Sourire de la petite phrase

Les sourires de la petite phrase de Vinteuil, qui n'ont pas contribué jusqu'à présent à notre argumentation, nous permettront d'éclaircir la question d'une manière plus concrète.

Pour comprendre la signification des sourires de cette phrase musicale, il faudrait comparer divers passages de la *Recherche* qui décrivent différentes œuvres de Vinteuil. Parce que la petite phrase est une de ses «phrases-types» qui sont «les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres» (*P.*, III, p. 375) du compositeur.

Lors des auditions par Swann, la petite phrase de la sonate, au moment de sa disparition, se divise en menus morceaux et y laisse voir le sourire en question :

A la fin, elle [petite phrase] *s'éloigna*, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son *sourire*. (Sw., I, p. 212)

Elle [petite phrase] passait à plis simples et immortels, distribuant çà et là les dons de sa grâce, *avec le même ineffable sourire* ; [...]. (Sw., I, p. 218)

Les expressions «les ramifications», «à plis», «distribuant çà et là» montrent un même état divisé de la phrase où passe le sourire mystérieux. Et il apparaît toujours à la fin de la phrase, comme au moment de la disparition de la phrase musicale.

Dans la citation suivante, le narrateur représente la petite phrase de la sonate et celle du septuor. Confrontée avec la phrase d'une autre œuvre, la petite phrase précise ici ses profils et ses qualités. On notera le même mouvement de morcellement à la petite phrase, cependant il n'en résulte plus «le sourire» mais «l'appel» :

[...]; ces deux interrogations [petite phrase de la sonate et celle du septuor] si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor, l'une *brisant en courts appels* une ligne continue et pure, l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars, [...], c'était pourtant une même prière, [...]. (P., III, p. 255)

A la suite de la division, se présentent les *courts appels*. C'est un terme plus concret et révélateur de la signification du sourire. La phrase suivante montre la même chose :

Puis cette phrase [du septuor] *se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la Sonate, et devint le mystérieux appel* du début. (P., III, p. 260)

Qu'est-ce que cet *appel* sinon un «*appel vers une joie supra-terrestre*» (P., III, p. 261) ? Le narrateur associe bientôt cet appel à une activité artistique :

[...] *l'étrange appel* que je ne cesserais plus jamais d'entendre comme *la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art* sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les

plaisirs et dans l'amour même, [...]. (*P.*, III, p. 263)

Ainsi les sourires présentés à plusieurs reprises à Swann par la petite phrase équivalent-ils à l'appel vers une joie supra-terrestre, réalisable par l'art et analogue à ce bonheur éprouvé par le narrateur lorsqu'il vient de rédiger la composition littéraire sur les clochers de Martinville :

[...] quand [...] j'eus fini de l'écrire [la page sur l'impression des clochers], *je me trouvai si heureux*, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête. (*Sw.*, I, p. 182)

Sourire et trois artistes

On trouve dans la *Recherche* trois grands artistes fictifs : compositeur Vinteuil, écrivain Bergotte, peintre Elstir. Admirés du narrateur, ils exercent tous une grande influence sur l'évolution spirituelle du jeune homme. Il est temps de démontrer les relations entre le sourire et ces artistes, puisque, si le sourire est un signe véritablement proche de l'art, il est probable que cette image s'unite de quelque manière à ces personnages hautement artistiques.

Il est peut-être utile de remarquer ici que ces trois êtres constituent autour du narrateur une présence continue d'artistes comme sa grand-mère et sa mère celle de maternité ; ils se remplacent l'un et l'autre⁽¹²⁾.

Dans la liste des sourires présentée dans les *Notes*, nous pouvons discerner la présence de ces artistes : Vinteuil, naturellement comme créateur de la petite phrase souriante de la sonate ; Bergotte comme auteur implicite de la composition faite par le narrateur concernant les clochers de Martinville au-dessus desquels sourit le soleil couchant, puisque, comme l'indique J. Milly, « cette page, présentée comme un essai de débutant, a un caractère *bergottien* par la relative brièveté des phrases [...], l'abondance des images, des rythmes et des réc-

curences phoniques»⁽¹³⁾ ; Elstir pour sa vision particulière dominant la description superbe de la mer matinale de Balbec dont les flots sont comparés à des sommets alpestres et sur laquelle apparaît le sourire solaire (*J. F.*, I, p. 672). Remarquons de plus que cette liaison entre chaque passage «souriant» et chaque artiste modèle est d'un caractère purement esthétique : la description de la petite phrase est nécessairement conforme au style Vinteuil à l'époque de la sonate ; la composition sur les clochers est écrite sous l'influence du style Bergotte ; le tableau de la mer de Balbec plein de métaphores n'est autre qu'une adaptation littéraire du style Elstir.

De tous ces passages «souriants», on peut signaler une version antérieure qui remonte parfois à l'époque de *Jean Santeuil*, mais toujours liée au sourire non humain.

Pour les clochers de Martinville, c'est une partie d'un article intitulé «Impression de route en automobile», paru dans *Le Figaro* le 19 novembre 1907 :

Maintenant, entre les clochers multipliés, et sur la pente desquels on distinguait la lumière [du couchant] qu'à cette distance on voyait *sourire*, [...]. (*C. S. B. P.*, p. 64)

Dans *Jean Santeuil*, une phrase de la sonate de Saint-Saëns, modèle de la petite phrase de Vinteuil signalé par l'auteur même⁽¹⁴⁾, décrit un mouvement similaire à celui de la petite phrase citée plus haut :

[...], il [Jean] écoutait cette phrase dont le *divin sourire* déjà au temps de leur bonheur [de Jean et de Françoise] lui paraissait désenchanté. [...]. Et si jadis il semblait que c'était dans le pli d'un regret qu'elle [phrase de la sonate de Saint-Saëns] faisait passer devant eux la douceur de leur amour, maintenant le désenchantement dernier, le désespoir irrémédiable, le néant final où elle l'entraînait, il lui semblait que c'était avec la grâce d'un *sourire*. (*J. S.*, p. 817)

Quant au paysage maritime de Balbec, il provient d'un passage, toujours dans *Jean Santeuil*, qui décrit la mer agitée de Penmarch en des termes alpestres tels que «pic», «vallée», «abîme», «glacier»,

«faite» (*J. S.*, pp. 376 et 1019). C'est une caractéristique commune au paysage de la mer de Balbec dans la *Recherche*. Dans le passage de *Jean Santeuil*, ce n'est pas le sourire du soleil que l'on reconnaît mais celui du «charme de l'art» (*J. S.*, p. 375). Par ailleurs, on rencontre ici un peintre, Alexandre Harrisson (*J. S.*, p. 374), auteur d'innombrables marines et un des modèles d'Elstir⁽¹⁶⁾ qui n'emploie «pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer» (*J. F.*, I, p. 836).

Chaque passage clef, qui a un rapport étroit et esthétique avec un des trois artistes modèles, a une autre rédaction bien antérieure à la *Recherche*, et le sourire est présent dans toutes les deux versions. C'est ce qui prouve l'attachement constant et tenace de Proust à cette image florissante. Le romancier lui-même était très sensible à un tel phénomène, comme en témoigne sa remarque concernant les «phrases-types» de Vinteuil (*P.*, III, p. 375). Selon les mots mêmes de Proust, ces sourires sont donc «une même sinuosité de profils, une même pièce d'étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun : la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre» (*C. S. B.*, p. 360).

Sourire et deux êtres maternels

De même que les trois artistes modèles, il existe deux êtres maternels idéalisés qui initient le narrateur au monde de l'art : sa grand-mère et sa mère. Retenons ici que l'on peut considérer ces femmes, selon l'expression de J. Rousset, comme «un seul et même être en deux personnes, tant elles se doublent, s'imitent, se font mutuellement écho d'un bout à l'autre de l'ouvrage»⁽¹⁶⁾.

Toutes les deux apportent au narrateur diverses facilités matérielles pour lui permettre des expériences esthétiques, mais ce qui prévaut dans leur influence esthétique sur le narrateur, ce sont, nous semble-t-il, leurs goûts naturels et artistiques.

Premièrement elles ont une admiration aussi forte pour la nature que pour l'art, deux sphères inséparables et primordiales dans la

Recherche⁽¹⁷⁾. A propos de sa grand-mère qui «ne pensait pas que les *grands souffles du génie* eussent sur l'esprit même d'un enfant une influence plus dangereuse et moins vivifiante que sur son corps le *grand air et le vent du large*» (*Sw.*, I, p. 39), écrit le narrateur :

Sans trop savoir pourquoi, ma grand-mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de vulgarité, de prétention, de mesquinerie, qui lui faisait aimer et croire riches d'une influence bienfaisante *la nature* [...] et *les œuvres de génie*. (*Sw.*, I, p. 64)

Et la mère du narrateur, à Venise, fonde son émoi sur le goût hérité de sa mère défunte :

«Comme ta pauvre grand-mère eût aimé cette grandeur si simple! me disait maman en montrant le palais ducal [...]. Elle aurait même aimé la douceur de ces teintes roses, parce qu'elle est sans mièvrerie. Comme ta grand-mère aurait aimé Venise, et quelle familiarité qui peut rivaliser avec celle de *la nature* elle aurait trouvée dans *toutes ces beautés* si pleines de choses qu'elles n'ont besoin d'aucun arrangement, qu'elles se présentent telles quelles, [...]! Ta grand-mère aurait eu autant de plaisirs à voir le soleil se coucher *sur le palais des doges* que *sur une montagne*.» (*F.*, III, pp. 628-629)

Par rapport à la nature, la grand-mère va plus loin. Il est significatif que sa première image nous présente celle qui déteste «rester enfermée» (*Sw.*, I, pp. 10-11) dans la maison comme la tante Léonie (*Sw.*, I, p. 49), et qui cherche à s'unir à la nature au point de se promener avec joie sous la pluie (*Sw.*, I, p. 11). Rappelons que c'est juste à la suite de la mort de cette tante (*Sw.*, I, p. 153) que, après avoir «lutté contre la pluie et le vent avec allégresse» (*Sw.*, I, p. 155), le narrateur vit l'expérience de la mare de Montjouvain. Nous attirons également l'attention sur le fait que, quand il a «éprouvé tout à coup ce plaisir particulier qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville», il se trouvait «près du cocher» de la voiture qui s'avancait «comme le vent» (*Sw.*, I, p. 180). Dans ces cas de l'instant profond, l'accès au monde de l'art s'ouvre, tout en souriant, au narrateur qui, à l'instar

de sa grand-mère, s'assimile à la nature.

Deuxièmement, c'est leur goût littéraire. La grand-mère «très lettrée» (*G.*, II, p. 317) choisit pour le narrateur enfant quatre romans de G. Sand, y compris *François le Champi* (*Sw.*, I, p. 39), et lui apprend à goûter certaines qualités artistiques en tant que lectrice de Mme de Sévigné :

Mais ma grand-mère, qui était venue à celle-ci [Mme de Sévigné] par le dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature, *m'avaient appris à en aimer les vraies beautés*, [...]. Elles devaient bientôt me frapper d'autant plus que Mme de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause. (*J. F.*, I, p. 653)

Le narrateur parlera à Albertine de ce «côté Dostoïevski des *Lettres de Mme de Sévigné*» (*J. F.*, I, p. 654 et *P.*, III, pp. 378-379).

La mère lit au narrateur *François le Champi*, premier «vrai roman» (*Sw.*, I, p. 41) pour lui, cite la même épistolaire avec délice et à tout propos⁽¹⁸⁾.

Or ces deux initiatrices se relient également au sourire au niveau de l'art. Tout en souriant, elles s'unissent à une œuvre d'art, l'une à Combray, l'autre à Venise. Elles se répondent ainsi entre ces deux lieux appariés⁽¹⁹⁾. Leurs sourires, de la sorte, enveloppent⁽²⁰⁾ les trois artistes associés au sourire-appel.

Voici le passage concernant la grand-mère qui sourit en face du clocher de Saint-Hilaire, «petite marque d'art» que «l'on reconnaît de bien loin du train» (*Sw.*, I, p. 63) :

Et en le regardant [le clocher], en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre qui se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient, elle [grand-mère] s'unissait si bien à l'effusion de la flèche, que son regard semblait s'élançer avec elle ; et en même temps *elle souriait* amicalement aux vieilles pierres usées dont le couchant n'éclairait plus que le faite et qui, à partir du moment

où elles entraient dans cette zone ensoleillée, adoucies par la lumière, paraissaient tout d'un coup montées bien plus haut, lointaines, comme un chant repris «en voix de tête» une octave au-dessus. (*Sw.*, I, p. 64)

Et voici le passage concernant la mère souriante sous l'ogive d'une façade à Venise «qui est reproduite dans tous les musées de moulages [...] comme un des chefs-d'œuvre de l'architecture domestique au moyen âge» (*F.*, III, p. 625) :

[...]; de bien loin [...], j'apercevais cette ogive qui m'avait vu, et l'élan de ses arcs brisés ajoutait à *son sourire* de bienvenue la distinction d'un regard plus élevé et presque incompris. [...], dès que de la gondole je l'appelais elle [mère] envoyait vers moi, du fond de son cœur, son amour qui ne s'arrêtait que [...] à l'avancée de ses lèvres, en *un sourire* qui semblait m'embrasser, dans le cadre et sous le dais du *sourire* plus discret de l'ogive illuminée par le soleil de midi—[...]. (*F.*, III, p. 625)⁽²¹⁾

A confronter ces deux textes, qui illustrent par excellence «un partage sans doute essentiel des rôles»⁽²²⁾ des deux femmes, nous reconnaissons une similitude circonstancielle autour de leur sourire. D'abord le clocher de Saint-Hilaire, «petite marque d'art», est «ensoleillé» par «le couchant», alors que l'ogive d'une façade, «un des chefs-d'œuvre de l'architecture» médiévale est «illuminée par le soleil de midi». Nous retrouvons dans cette présence solaire la condition convenable pour la formation du sourire. Par ailleurs, le clocher et l'ogive sont «reconnus» ou «aperçus» «de bien loin» par le narrateur, soit «du train», soit «de la gondole». De plus, la forme des «mains jointes qui prient» du clocher correspond à celle de l'ogive qui répète, comme le fait remarquer J.-P. Richard, le double arrondissement des lèvres⁽²³⁾. Nous avons dans le premier cas les expressions «en s'élevant» et «s'élancer», tandis que dans le second, «plus élevé» et «l'élan».

Cette correspondance est renforcée par une autre concordance. A savoir, le passage qui suit le clocher de Saint-Hilaire de Combray se superpose à celui qui précède l'ogive à Venise. Pour éviter de

juxtaposer les deux textes, nous nous contentons ici d'en indiquer les éléments communs : « sur la place », « le store du magasin », « l'ombre », « le soleil » et « la toile » (*Sw.*, I, p. 65 et *F.*, III, p. 624).

C'est ainsi que ces deux figures maternelles, suivant la correspondance des deux lieux, se répondent l'une à l'autre par le sourire et enveloppent les trois artistes, figures paternelles.

Pour terminer notre étude sur le sourire proustien, nous indiquons que le clocher et l'ogive appartiennent tous les deux aux édifices du style gothique (*Sw.*, I, p. 61 et *F.*, III, p. 624) pour lequel Proust avait un grand amour. C'est à cause de cette préférence particulière et de son manque d'intérêt pour l'architecture moderne, dit-on, qu'il n'a pas inventé d'architecte contemporain⁽²⁴⁾, bien qu'il ait créé les trois grands artistes. Or l'architecte se détache sur le fond de ces deux bâtiments gothiques qui se font pendants. L'architecte médiéval serre ainsi de deux côtés de l'œuvre les artistes modernes et nous fait sentir, par son ancienneté, la dimension, « la forme que [le narrateur] avait pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps » (*T. R.*, III, p. 1045).

NOTES

- (1) Voici les études sur le sourire proustien que nous avons consultées : Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971, pp. 91-92 ; Monique Theubet, « La thématique du visage dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », thèse du troisième cycle, Université Paris VIII, Vincennes, 1971, dactyl., pp. 155-158 et 268 ; Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974, pp. 70-74 ; Michel Launay, « Sourire et société dans le roman français de Proust à Aragon » in *Roman et société*, Armand Colin, 1973, pp. 106-113 ; M. Launay, « Sourires proustiens » in *Littérature*, No. 38, mai 1980, pp. 77-94.
- (2) Nous présentons ci-dessous, à la suite des abréviations utilisées dans le présent article, la liste des sourires appartenant à des êtres non humains dans la *Recherche*.
Abréviations utilisées : *J. S.* : *Jean Santeuil*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971. *C. S. B.* : *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Collection Idées, 1954. *C. S. B. P.* : *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971. Toutes les citations d'*A la recherche du temps*

perdu sont extraites de l'édition de la *Pléiade* (Gallimard, 1954), et c'est nous qui soulignons dans les citations. *Sw.*: *Du côté de chez Swann*. *J.F.*: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. *G.*: *Le côté de Guermantes*. *S.G.*: *Sodome et Gomorrhe*. *P.*: *La Prisonnière*. *F.*: *La Fugitive*. *T.R.*: *Le Temps retrouvé*.

Sw., tome I, p. 60: soleil aux vitraux de l'église Saint-Hilaire. *Sw.*, I, p. 140: épine rose en fleurs. *Sw.*, I, p. 155: soleil réfléchissant à la mare de Montjouvain. *Sw.*, I, p. 181: soleil couchant au-dessus des clochers de Martinville. *Sw.*, I, pp. 212, 218, 348: petite phrase de la sonate de Vinteuil. *Sw.*, I, p. 422: beau temps aux coins des rideaux fermés. *J.F.*, I, p. 442: «sourire d'art». *J.F.*, I, p. 672: soleil sur la mer matinale de Balbec. *J.F.*, I, p. 705: nymphe Glaukonomè à la surface marine. *G.*, II, p. 157: poirier en fleurs. *S.G.*, II, p. 1130: bateaux sur la mer matinale de Balbec. *F.*, III, p. 625: ogive de l'hôtel à Venise. *T.R.*, III, p. 889: beau temps dans la claire incertitude du petit jour. *T.R.*, III, p. 949: «paix souriante et fleurie de la nature».

- (3) *Op. cit.*, p. 268.
- (4) Voir *Sw.*, I, p. 179 et *T.R.*, III, p. 878.
- (5) «Invention d'un langage» in *Nouvelle Revue Française*, septembre 1959, p. 500.
- (6) Voir *Sw.*, I, p. 178 et *P.*, III, p. 374.
- (7) Cf. «Et au-dessus les lobes circulaires de la fenêtre *s'épanouissaient comme un sourire*, comme la promesse et la confiance d'un regard ami» (*C.S.B.*, p. 139).
- (8) Voir *J.S.*, pp. 327, 332, 333, 334, 349.
- (9) Voir *Sw.*, I, pp. 112, 140, 218, 422; *J.F.*, p. 705; *G.*, II, p. 40.
- (10) *Op. cit.*, p. 74.
- (11) Voir *L'image de l'eau dans «A la recherche du temps perdu»*, Tokyo, France tosho, 1979, pp. 57, 71, 87.
- (12) A ce propos, J.-Y. Tadié écrit: «Que les personnages se remplacent les uns les autres dans le même emploi, nous l'avons déjà suggéré: auprès du narrateur, l'on trouve toujours une présence maternelle, une présence amoureuse, un artiste, un homme du monde «célibataire de l'art»; *après la grand-mère, la mère*; après Gilberte, Albertine; *après Bergotte, Elstir, puis Vinteuil*; après Swann, Charlus», *Proust et le roman*, p. 233.
- (13) *La phrase de Proust*, Larousse, 1975, p. 136. C'est nous qui soulignons.
- (14) Voir *C.S.B.P.*, p. 565.
- (15) Voir George D. Painter, *Marcel Proust—années de jeunesse*, Mercure de France, 1966, pp. 241 et 269.
- (16) *Forme et Signification*, José Corti, 1962, p. 167.
- (17) Cf. «*La nature ne m'avait pas mis elle-même*, à ce point de vue, *sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art* elle-même, [...]?» (*T.R.*, III, pp. 889-890). Cette idée n'est pas présentée de façon abrupte. Guidé par sa grand-mère, le narrateur en trace les préfigurations

tout au long de l'œuvre. Voir *Sw.*, I, pp. 383-384, 385, 387; *J.F.*, I, pp. 440, 835-836; *S.G.*, II, p. 1013; *P.*, III, p. 378; *T.R.*, III, p. 855.

V. E. Graham, qui prétend que la nature est la source la plus importante d'images dans la *Recherche* (*The Imagery of Proust*, Basil Blackwell, 1966, p. 109), montre comment les éléments naturels sont comparés à l'art (*ibid.*, pp. 14-23). Voir S. Ullman, *Language and Style*, Basil Blackwell, 1966, p. 191.

- (18) Voir J. Rousset, *op. cit.*, p. 157.
- (19) Cf. «Venise, c'est Combray métamorphosé», J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 282.
- (20) Nous utilisons le mot «envelopper» au sens que Proust y a appliqué pour expliquer la composition rigoureuse de son roman : «J'ai en effet essayé d'*envelopper* mon premier chapitre [...] dans des impressions de demi-réveil [...]», L. de Robert, *Comment débuta Marcel Proust*, Gallimard, 1969, p. 49.
- (21) *Contre Sainte-Beuve* nous fournit une version antérieure de ces deux passages. L'image du sourire y est toujours remarquable. Voir *C.S.B.*, pp. 139-140 et 344. Nous ajoutons que, dans la scène située tout à la fin de *Sodome et Gomorrhe* où la mère s'identifie définitivement à la grand-mère, les sourires sont évoqués avec insistance comme une formule incantatoire qui assure l'accomplissement de l'identification. Voir *S.G.*, II, pp. 1128-1129.
- (22) «Toujours offerte à la pluie et aux tempêtes, confiante dans le pouvoir revigorant des forces naturelles, elle [grand-mère] règne sur la dimension d'une extériorité active, solubre, bénéfique : prêtresse donc d'une sorte d'intimité de l'extérieure, alors que la mère, en vertu d'un partage sans doute essentiel des rôles, veille sur l'espace plus domestique des chambres et des intimités recluses», J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 46.
- (23) *Ibid.*, p. 73. Cette remarque sur le sourire de l'ogive de l'hôtel à Venise est applicable à un sourire de l'église Saint-Hilaire de Combray : «les gracieuses *arcades gothiques* qui se pressaient coquettement devant lui [rude et farouche XI^e siècle], comme de plus grandes sœurs, pour le cacher aux étrangers, se placent *en souriant* devant un jeune frère rustre, grognon et mal vêtu» (*Sw.*, I, p. 61).
- (24) Voir Kay Bourlier, *Marcel Proust et l'architecture*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 199.